



El retrato de estudio: artilugios, artefactos y simulacros. Fotografías de Maximino Reboredo

Virginia de la Cruz Lichet.

Nadie es jamás otra cosa que la copia de una copia, real o mental.

Roland Barthes*

La tradición del retrato de estudio se remonta al nacimiento de la fotografía. Los primeros daguerrotipos reflejaron los rostros de aquellos narcisos que se veían por primera vez representados, a imagen y semejanza, sobre una superficie inalterable. De ahí, la importancia que el retrato fotográfico ha tenido en la percepción del hombre decimonónico sobre sí mismo gracias, y a través, como lo hizo Alicia, de este nuevo espejo que acababa de ser descubierto a mediados del siglo XIX.

Los retratos de Reboredo parecen marcar un punto de inflexión en la tipología del “retrato de estudio” a lo parisino. Es evidente que, a pesar de querer emular los maravillosos estudios fotográficos que surgieron durante la segunda mitad del siglo XIX en las principales ciudades europeas y americanas, el fotógrafo que formaba parte de una sociedad rural, y por lo tanto más humilde y con muchos menos recursos, debía adaptarse a las condiciones y necesidades de su clientela.

Pero, como bien afirma Julio Reboredo Pazos en la presentación del catálogo de la exposición de 2003, Maximino Reboredo busca y encuentra un ambiente, una atmósfera en cada imagen/retrato.¹

* BARTHES, R.: *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004. (Col. Paidós Comunicación). (Primera edición: 1980). P. 156

¹ Maximino Reboredo. *Fotografías [c. 1892-1899]*. Catálogo de exposición. A Coruña: CGAI, 2003. P. 19.

Sin embargo, la pregunta que quizás haya que hacerse sería el por qué de estos encargos, su auténtica razón de ser. Por qué, en definitiva, desde los inicios de la fotografía el retrato ha sido, y es, un objeto-fetiché para el que lo encarga, el que lo posee, el que lo custodia. Roland Barthes, en su *Cámara Lúcida*, ya aborda el retrato de su madre como si de un ensayo visual se tratara. Cuenta al lector que la visión de una fotografía de ella cuando era niña, en un invernadero, llegó a ser para él una auténtica revelación. El acto de observar una imagen fotográfica se convierte en un movimiento en retroceso, hacia el recuerdo: *volviendo atrás poco a poco en el tiempo con ella, buscando la verdad del rostro que yo había amado [es cómo] la descubrí*.²

En definitiva, a través de la imagen, uno recuerda, actualiza su memoria y descubre nuevos territorios de los que quizás nunca se había hecho consciente:

*Observé a la niña y reencontré por fin a mi madre. La claridad de su rostro, la ingenua posición de sus manos, el sitio que había tomado dócilmente, sin mostrarse ni esconderse, y por último su expresión. [...]*³

Por lo tanto, la pose, la actitud y la expresión son los elementos que le permitieron reconocer a su madre a

² Íbidem, p. 108.

³ Íbidem, pp. 109-111.

través de una imagen de ella que él nunca había conocido en la realidad, convirtiéndola en un recuerdo-imaginado: *la única foto que me ha producido el deslumbramiento de su verdad es precisamente una foto perdida, lejana, que no se le parece, la de una niña que nunca conocí*.⁴ No obstante, estos mecanismos que configuran la identidad de uno para toda la vida y en el recuerdo de los demás, él los ha identificado como propios de su esencia: *la Fotografía del Invernadero era perfectamente esencial, certificaba para mí, utópicamente, la ciencia imposible del ser único*.⁵

Es en esa búsqueda de raíces, de una identidad propia, tan característica en el siglo XIX y principios del XX, donde hay que situar estos retratos llenos de misterio. Los modelos siempre hieráticos, casi asustados, desvelan la incertidumbre de verse desposeídos de su propia identidad que, incongruentemente, andan buscando, o quizás, haya que decir, apresando y encapsulando.

1. El origen del retrato de estudio: el caso parisino.

En los estudios parisinos se recrearon unas escenografías tanto de interiores burgueses como de paisajes de la naturaleza (jardines, bosques, etc.). El retrato era realizado en el último piso del edificio, bajo una techumbre de vidrio que permitía que hubiera la luz necesaria para la toma.

Durante varias décadas, los estudios fotográficos parisinos de la segunda mitad del siglo XIX se multiplican a una velocidad inusitada. La moda de *hacerse un retrato* en el estudio de un determinado fotógrafo fue tal que este *acto* se convirtió en un elemento de prestigio social. Uno de los fotógrafos de mayor renombre en el París de estos momentos, no sólo por su estudio-taller sino también por las innovaciones técnicas que desarrolló, fue André Adolphe Eugène Disdéri.

Su gran aportación al mundo del retrato fue en relación a la creación de los retratos *Tarjeta de Visita* o *portraits carte-de-visite* que se corresponden a un formato relativamente pequeño, casi de bolsillo, y que acabó

normalizándose. Sobre un mismo negativo se fijaban diferentes imágenes finales gracias a la inclusión de varios objetivos en la cámara fotográfica (seis u ocho), pudiendo disparar cada uno de ellos a la vez o en tiempos escalados y optimizando así el tiempo de ejecución y el material fotográfico. De esta manera, se obtenía en un mismo negativo ocho imágenes idénticas (útil para los casos de retratos de celebridades que se vendían al público a la manera de estampas en el propio estudio, creando álbumes-colecciones de retratos de celebridades); o diferentes, permitiendo poses diversificadas para que el modelo pudiera así tener un elenco variado en el que elegir y un mayor atractivo consumista. De esta forma, una vez realizada la copia, se recortaba uno a uno cada retrato.

En los primeros *portraits-carte*, Disdéri empleaba una sábana como fondo. Sin embargo, a partir de 1858, la sustituye por una superficie uniforme que conservará durante varios años, para dar lugar más tarde a los paisajes pintados. De esta forma y en un primer momento, los retratos se inscribían sobre superficies uniformes o ligeramente degradadas. En 1862, Capella somete a la Société Française de Photographie un elenco de fondos permitiendo obtener *todas las degradaciones de tonalidades deseadas, desde la aterciopelada hasta el negro tierno. Estas degradaciones pueden también estar dispuestas vertical, horizontal, o circularmente*.⁶ En la misma época, Bellavoine presenta modelos de tela cubiertos por una capa de lana que tomaban tonalidades variadas en función de la luz. Baden Pritchard observó en el estudio de Adam Salomón un fondo hemisférico de 3,66m de diámetro, de color chocolate, que permitía disponer el lado más iluminado del modelo sobre el fondo más oscuro. En 1891, un artículo del *Bulletin de la Société Française de Photographie* menciona fondos circulares para busto, pintados al óleo en degradado suave yendo del negro intenso al blanco absoluto. Esta creación de fondos, producida especialmente para la industria fotográfica, permitía sobresaltar el rostro del propio fondo y acentuar así su presencia, modelando la figura humana a través de los efectos lumínicos. Disdéri, en sus primeros retratos, recreaba un espacio cerrado sobre una terraza. Los accesorios, tales como la columna, la balaustrada, el cortinaje y la mesa, estaban dispuestos para evocar ese interior.

4 Íbidem, p. 156.

5 Íbidem, p. 113.

6 SAGNE, J.: *L'atelier du photographe. 1840-1940*. París: Presses de la Renaissance, 1984. p. 223.

En ocasiones, la recreación escénica resulta, incluso, confusa y contradictoria. Pero esta incongruencia no parece importar a los fotógrafos. A veces, el decorado parece inapropiado con la personalidad del modelo. Estos decorados múltiples refuerzan la ambigüedad entre autenticidad y artificio. El retrato se convierte en una construcción. Dice así Walter Benjamín:

*Con sus pedestales, sus balaustradas y sus mesitas ovales, recuerda el andamiaje de estos retratos el tiempo en que, a causa de lo mucho que duraba la exposición, había que dar a los modelos puntos de apoyo para que quedasen quietos. Si en los comienzos bastó con apoyos para la cabeza o para las rodillas, pronto vinieron otros accesorios [...] Primero fue la columna o la cortina. Ya en los años sesenta se levantaron hombres más capaces contra semejante desmán. En una publicación inglesa de entonces se dice: "En los cuadros la columna tiene una apariencia de posibilidad, pero es absurdo el modo como se emplea en la fotografía, ya que normalmente está en esta sobre una alfombra. Y cualquiera quedará convencido de que las columnas de mármol o de piedra no se levantan sobre la base de una alfombra". Fue entonces cuando surgieron aquellos estudios con sus cortinones y sus palmeras, sus tapices y sus caballetes, a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón del trono, de los cuales aporta un testimonio conmovedor una foto temprana de Kafka.*⁷

En un primer momento, el uso de una gran multitud de accesorios se debía en parte al propósito de conseguir inmovilizar el modelo o ayudarlo para este fin. Los reposa-cabezas, columnas o zócalos, mesas o sillas, habían sido ya utilizados en su etapa daguerrotípica. Sin embargo, los tejidos barrocos, las balaustradas, los ricos tapices orientales fueron usados para los retratos de grandes celebridades como Rigaud, Largillière o Lawrence, con intención de poner una nota de énfasis y de valoración de la posición social aparente del

cliente, proveniente de esa nueva burguesía.⁸ En parte debido a las exigencias del objetivo *carte-de-visite* de larga distancia⁹, se hace posar al sujeto generalmente de pie a una distancia lo más alejada posible de la cámara, y como el tiempo de exposición era aún de 35 segundos en jornadas invernales, el uso de columnas y balaustradas juega un papel de primer orden como reposa-codo del modelo que estaba de pie. Como explica el propio Disdéri en su obra titulada *Renseignements photographiques indispensables à tous*, el artista debe estar a solas con el modelo para poder condicionarlo e impresionarlo a través de la palabra, e incluso a través de la mímica.¹⁰ La sesión de posado estaba, pues, concebida como un *vis à vis*, un cuerpo contra cuerpo, en el espacio específico del estudio.

Disdéri, que tenía un gran sentido del espectáculo, hizo famoso este sistema de producción en serie para el retrato: las *Tarjetas de Visita*. Al comienzo, la persona era invariablemente retratada de cuerpo entero, muy estático. Decía que había que reservar la acción para las pinturas de género, para aquellas escenas que debían representar la pasión o el sentimiento.¹¹ En cuanto al uso de la luz, también era diferente en función del modelo, siendo más iluminado el retrato de un niño y menos el de un hombre adulto.¹² Por otro lado, estaban los utensilios que acompañaban a los modelos y que revelaban datos sobre su rango social, su profesión, sus gustos, etc.¹³; recordando de alguna manera los retratos de Corte en la Francia del siglo XVIII, donde los pintores prestaban su

8 ROUILLÉ, A. y MARBOT, B.: *Le corps et son image. Photographies du dix-neuvième siècle*. Nancy: Contrejour, 1986. p. 19.

9 "Identités. De Disdéri au photomaton". *Catálogo de exposición en el Centre National de la Photographie (Palais de Tokio)*. París: Centre National de la Photographie et Sainte Nouvelle des Éditions du Chêne, 1986. (Col. Photocopies). p. 14.

10 ROUILLÉ, A. y MARBOT, B.: *Le corps et son image. Photographies du dix-neuvième siècle. Opus cit.*, p. 14.

11 McCAULEY, E. A.: *Likenesses: Portrait Photography in Europe 1850-1870*, Catálogo de exposición. Albuquerque: Art Museum. University of New México, 1981. p. 5.

12 Íbidem, p. 7.

13 Sobre los accesorios, ver: DARRAH, W. C.: *Carte de Visite in nineteenth Century Photography*. Gettysburg, Pennsylvania: W. C. Darrah Publisher, 1981. P. 33; McCAULEY, E. A.: *Likenesses: Portrait Photography in Europe 1850-1870. Opus cit.*, pp. 12 y 21; ROSENBLUM, N.: *A world history of photography*. New York: Abbeville Press, 1984. p. 63.

7 BENJAMIN, W.: "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982, p. 71.

total atención al conjunto de los accesorios que parecían importar casi más que el propio rostro del modelo.¹⁴ Las joyas y las gemas que adornaban los vestidos aportaban toques de color y de brillo puro.¹⁵ Fue Pierre Mignard quien creó las *mignardises* que consistían en rodear la figura con accesorios y adornos destinados a realzar la belleza del modelo. Estos objetos servían para indicar los gustos o cualidades de un personaje, de la misma manera en que los utiliza Disdéri. Como retratos, las *cartes-de-visite* poseen, en su mayor parte, un escaso valor estético. Las imágenes eran tan reducidas que los rostros no podían ser estudiados, y la pose era decidida con rapidez, repitiéndose en muchos casos. Sin embargo, estos retratos, burgueses en su mayoría, adquieren una función social incontestable llegando incluso a adquirir un papel de ostentación.¹⁶

A medida que Disdéri fue mejorando la iluminación, el uso de la cámara, la exposición y el revelado, sustituyó este fondo por decorados más nítidos, más elaborados, con balaustradas sombrías, de concepción geométrica, con tejidos colgados a la derecha, y un conjunto de mesas, plantas y columnas.¹⁷ Hacia 1860, los fotógrafos retratistas comenzaron a colocar fondos pintados, en lugar de las simples pantallas lisas que estaban detrás de casi todas las poses desde la época del daguerrotipo. Se introdujeron los accesorios de cartón: columnas acanaladas, cercas rústicas, rocas y montículos sobre una hierba artificial. Incluso, las sillas de posado fueron ingeniosamente diseñadas para el ojo de la cámara, a veces con diferente ornamentación a cada lado y habitualmente con dispositivos para descansar la cabeza, como los conocidos apoya-cabezas, ya mencionados, imitando en el estudio los decorados de un escenario de teatro; en cuanto a los fondos pintados, muchos solían representar paisajes naturales. La columna, el pedestal, situados hacia delante, se asocian al paisaje, sugiriendo un espacio imaginado.¹⁸ En muchos casos

se imitan lugares lejanos y exóticos, como hizo Pierre Loti al retratarse disfrazado de árabe. Así, un número de fondos pintados y algunos accesorios se van acumulando en el estudio a la espera de ser escogidos por el cliente para poder recrear un lugar ficticio, y el fotógrafo se convierte en el director de la puesta en escena que lo organiza todo y le da el toque final al conjunto antes de inmortalizar el instante.

De esta forma, estos *templos de la fotografía*, tal y como eran denominados en la prensa de la época, constituían verdaderas Cámaras de las Maravillas, auténticos lugares mágicos donde nuevas identidades eran recreadas, redefinidas en función de los deseos del cliente. La experiencia vivida por el modelo se convierte en iniciática; es decir, en una búsqueda de uno mismo, pero también en un enfrentamiento con la realidad que, en ocasiones, se desea travestir a través de una imagen ficticia y proyectada hacia los demás:

*Cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de posar, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la Fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho. [...] Posando ante el objetivo (quiero decir: siendo consciente de posar, incluso de forma fugaz), yo no arriesgo tanto. Sin duda, mi existencia la extraigo metafóricamente del fotógrafo. Pero por más que esta dependencia sea imaginaria, la vivo con la angustia de una filiación incierta: una imagen –mi imagen– va a nacer.*¹⁹

En dichos *templos*, el amueblamiento del espacio no responde sólo a un deseo de lujo y suntuosidad, sino que también pretende afirmar la personalidad del fotógrafo. Pero este gasto en las decoraciones llevará a numerosos estudios a la bancarrota: Nadar sobrevivirá durante diez años, Bisson frères se disuelve (al igual que Le Gray), Disdéri deberá abandonar el Boulevard des Italiens, en 1872, tras un período de prosperidad entre 1857 y 1866.

Con todo, lo más destacado de todo este movimiento creativo que hubo durante la segunda mitad del siglo y, tal y como Barthes atestigua, fue que el retrato fotográfico

14 "Visages du Grand Siècle: le portrait français sous le règne de Louis XIV (1600-1715)" *Catálogo de Exposición*. París: Somogy, 1997. pp 51-52.

15 Íbidem, pp. 50-51.

16 "Portraits/Visages. 1853-2003". Catálogo de exposición en la Bibliothèque Nationale de France. París : Gallimard, 2003, p. 34.

17 McCauley, E. A.: "Adolphe-Eugène Disdéri" en *Prestige de la photographie*, vol. 5, noviembre 1978. París: Éditions E.P.A. p. 22.

18 McCauley, E. A.: *Likenesses: Portrait Photography in Europe 1850-1870*. *Opus cit.* p. 9.

19 BARTHES, R.: *La Cámara Lúcida*. *Opus cit.*, pp. 37-38.



Maximino Reboredo, *Mozo disfrazado, con escopeta de madeira*, c. 1890-1899.



Maximino Reboredo, *Neno en cabaliño de cartón*, c. 1890-1899.



Maximino Reboredo, *Neno con triciclo*, c. 1890-1899.



Maximino Reboredo, *Tuno con guitarra na galería*, c. 1890-1899.

se convirtió en una suerte de revelación-iluminación. Ante esta nueva eclosión, este descubrimiento de la propia imagen sobre la superficie espejeante, surge el doble, a la manera de una versión de uno mismo que se corresponde con un momento concreto de la vida, con un yo determinado y apegado a un punto cronológico vital. *La Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro*, dice Barthes, *una disociación ladina de la conciencia de identidad*.²⁰

2. El retrato de estudio al estilo Reboredo.

En cierto modo, se puede decir, aunque de forma muy sutil, que los retratos realizados por Reboredo tratan de mantener esta intención primigenia. Ejemplo de ello es el del *Mozo disfrazado, con escopeta de madeira* (Sig. 63) donde bajo esa apariencia de abandono y miseria que rezuma del lugar, se intenta emular los retratos *disdérianos*. En esta misma línea, aunque quizás de forma menos evidente, habría que citar *Neno en cabaliño de cartón* (Sig. 31), *Neno con triciclo* (Sig. 60), *Tuno con guitarra na galería* (Sig. P-34) y *Home tocando a guitarra* (Sig. P-36).

En el caso de los niños, el primer retrato más a la antigua usanza, recuerda aquellos daguerrotipos y tarjetas de visitas en las que la burguesía y la nobleza retrataban a sus pequeños rodeados de sus juguetes, como si de un objeto más se tratara. En estos casos, el retrato del pequeño, algo rígido, superficial y casi inexpresivo, se convierte en un objeto-fetichismo más para unos padres que quieren presumir de sus pertenencias. *La Fotografía transformaba el sujeto en objeto e incluso, si cabe, en objeto de museo*, dice Barthes; ya que *para tomar los primeros retratos era necesario someter al sujeto a largas poses bajo una cristalera a pleno sol; devenir objeto hacía sufrir*.²¹

Sin embargo, en el caso del segundo ejemplo se marca inevitablemente un cambio de la mano de Reboredo: el niño actúa, juega en el exterior; aparentemente la naturalidad y espontaneidad del modelo surge en la escena, convirtiendo al pequeño en un nuevo sujeto que ya no posa, sino que actúa, *parece* jugar. Por contra, en los otros dos retratos de hombres con la guitarra

existe, en cierta medida, un deseo de intervenir, una escenificación marcada por el cliente. En esta ocasión, la guitarra se convierte en el objeto capaz de desvelar los gustos del modelo, convirtiéndose en ese *objet-trouvé* de la propia imagen.

Como se ha podido comprobar, los estudios decimonónicos habían reconstruido, en interiores, esas escenografías ficticias que los fotógrafos rurales quisieron emular. En un primer momento, los fondos pintados que imitaban los jardines o ciertas arquitecturas palaciegas a través de balaustradas y columnas fueron empleados por estos fotógrafos, entre los que se incluía Reboredo. De esta forma, a finales del siglo XIX, se siguen encontrando estos fondos repetitivos en numerosos retratistas. Poco a poco, el propio fotógrafo va buscando su lenguaje, su estilo, su verdadera escenografía. Es evidente que para subsistir aquellos instalados en las áreas rurales debían desplazarse de un pueblo a otro para trabajar. Por lo tanto, estos desplazamientos obligaban a simplificar dichos escenarios, a depurarlos, dejando sólo uno o dos elementos como esencia de la tipología parisina.

En el caso de *Nenas collidas do brazo* (Sig. P-26) o de *Familia* (Sig. P-27) se percibe ese intento de conservar lo anterior a pesar de las adversidades. Las niñas aparecen en el exterior simulando ese interior, flanqueadas ambas por unos cortinones que recuerdan no sólo los decimonónicos sino también toda la tradición retratística barroca, cuyos pliegues desmesurados y casi petrificados se convierten en verdaderos objetos que resaltaban el volumen en el retrato. En *Familia*, sin embargo, el fondo no se hace tridimensional sino que su superficie plana quizás revela un mayor artificio de la propia escena. En esta misma línea estaría *Muller de negro con luvas* (Sig. P-59) que, junto con la anterior, resalta ese simulacro y resulta, aparentemente, mucho menos natural que el de las niñas, anteriormente citado.

Y sin embargo, es en la *Nena con abanico* (Sig. P-63) donde estos artilugios y simulacros se ven con mayor claridad. Por fin, se puede observar cómo del simple dibujo sobre lienzo se ha pasado a dar volumen a esos fondos, incorporando unos artefactos arquitectónicos dentro de la escena tridimensional. Por otro lado, hay que destacar la enorme riqueza de estos negativos que permiten observar estos simulacros que, seguramente, eran ocultados en la copia una vez recortada la imagen.

²⁰ Íbidem, p. 40.

²¹ Íbidem, p. 41.



Maximino Reboredo, *Nenas collidas do brazo*, c. 1890-1899.



Maximino Reboredo, *Familia*, c. 1890-1899.



Maximino Reboredo, *Muller de negro con luvas*, c. 1890-1899.



Maximino Reboredo, *Nena con abanico*, c. 1890-1899.

Por esta razón, el estudio y análisis de dichos negativos son una fuente de información, no sólo respecto a la propia imagen (es decir, gustos de la época, tipologías de representación, etc.) sino también referente al método y artilugios que tenía el propio fotógrafo a la hora de trabajar. Como se puede ver en esta imagen, Reboredo ha dispuesto ante el fondo pintado de un paisaje bucólico, una suerte de friso arquitectónico junto a una columna cuadrada donde la modelo se apoya amablemente. Pero si se observan los límites de la imagen, a pesar de la pérdida de la emulsión y de la imagen final, se detectan estos *trompe l'œil*, donde se puede ver la manera en que los elementos aparecen apoyados de forma muy sencilla y, a la vez, artificiosa sobre el fondo pictórico.

Esta imagen sirve como ejemplo de otras muchas en las que los mismos artilugios se repiten. Pero si bien los fondos parecen carecer de una verdadera importancia, se puede constatar que no es del todo cierto ya que revelan una gran cantidad de información si uno se detiene en ellos. Incluso se podría decir que en algún caso concreto pueden servir como un elemento de identificación del autor: los mismos fondos se repiten de una u otra manera. En el caso de Reboredo, existen dos fondos que destacan en su obra²²: por un lado, uno con una balaustrada que se puede localizar en varios retratos como en *Home sentado coas pernas cruzadas* (Sig. P-46), o en el *Fogueteiro con fondo de estudio* (Sig. P-67) pero también en *Muller de negro con abanico* (Sig. 35) o *Muller sentada e vestida de negro* (Sig. 91); y por otro lado, el fondo de "arquerías", como se puede apreciar en los retratos titulados *Muller con vestido de cuadros* (Sig. 55), *Muller con adornos de moaré no vestido* (Sig. 58), *Mozo sentado con chaqué* (Sig. 62), o *Dúas mulleres tomadas da man* (Sig. 86). Y sin embargo, todos ellos resultan diferentes. Cambian las poses, el mobiliario, pero también el punto de vista del fotógrafo, haciendo que la combinación de todos ellos siempre sea parecida y, a la vez, diferente. En el caso del último retrato citado, las mujeres aparecen representadas de tres cuartos permitiendo al espectador apreciar la maravillosa arquería del fondo. No obstante, en el retrato del mozo sentado con chaqué, Reboredo ha dado un pequeño giro hacia abajo, tomando la parte inferior del fondo puesto que el modelo aparece

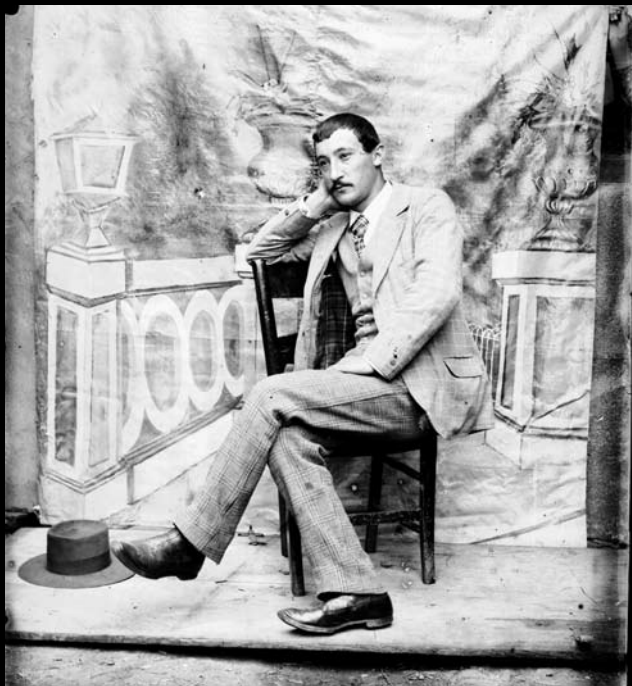
sentado: la arquería en sí ya no se ve, sólo aparecen ante la mirada del espectador unas columnas de fondo. Por lo tanto, la sensación del espectador no es la de repetición sino de novedad paisajística.

En definitiva, Reboredo supo innovar, dar originalidad a sus retratos a pesar de contar con pocos medios y de tener una clientela más humilde. En ocasiones, sólo a través de la mirada se consigue la riqueza necesaria de una imagen. Pero estos fotógrafos que se dicen ambulantes, de ámbito rural, se convierten en una suerte de reporteros cuyo trabajo de campo, inevitablemente, favorece la variedad. Aunque estos fondos se repitan una y otra vez, de repente nos encontramos con algo nuevo. Observando las imágenes, surge súbitamente la incongruencia: los retratos están tomados en el exterior. Se han intercambiado los espacios: el retrato de estudio sale de esos desvanes polvorientos para respirar un aire nuevo.

En el retrato de la *Muller de negro con abanico* (Sig. 35), se observa en los límites del soporte de vidrio lo que podría ser un muro de un edificio. Ante él, el fondo pintado de un paisaje de la naturaleza pero ideado, ficticio; y ante éste último, la modelo con una silla sobre un pedestal de madera. Resulta sorprendente la, innecesaria, incongruencia de crear espacios dentro de otros espacios, como si de una muñeca rusa se tratara. Las razones puede que sean seguramente prácticas: un deseo, por un lado, de intentar continuar con la tipología normalizada del retrato de estudio parisino; pero, a su vez, una tentativa de superar los obstáculos habituales de las zonas más rurales. Es evidente que el fotógrafo debía desplazarse para realizar los encargos y se veía en la necesidad de transportar no sólo el material técnico obligado, sino también algunos elementos decorativos. El retrato fotográfico era en estos casos una verdadera puesta en escena, pero ya en el exterior.

De esta forma, el primigenio retrato de estudio que era tomado en el interior simulando tanto escenas interiores como de exterior, se transforma para convertirse en una tipología capaz de ser repetida fuera del estudio del fotógrafo, configurándose así como una nueva manera de retrato tanto por la forma como por el estilo de representación. Aquellos retratos que fueron tomados en el exterior, simulando un interior, resultan disparatados ya que, si bien en los estudios parisinos eran habituales estos simulacros por cuestiones puramente técnicas, no se entiende que el fotógrafo

²² Los fondos a los que se hace referencia son exclusivamente los pintados con elementos de la naturaleza y arquitectónicos.



Maximino Reboredo, *Home sentado coas pernas cruzadas*, c. 1890-1899.



Maximino Reboredo, *Muller de negro con abanico*, c. 1890-1899.



Maximino Reboredo, *Mozo sentado con chaqué*, c. 1890-1899.



Maximino Reboredo, *Dúas mulleres tomadas da man*, c. 1890-1899.



Maximino Reboredo, *Muller de negro con abanico*, c. 1890-1899.



Maximino Reboredo, *Home no xardín*, c. 1890-1899.



Maximino Reboredo, *Tres militares*, c. 1890-1899.



Maximino Reboredo, *Home con zapatos bicolor*, c. 1890-1899.



Maximino Reboredo, *Fotógrafos con cámara, un descubriendo o obxectivo e o outro medindo o tempo de exposición*, c. 1890-1899.

que salía al exterior (también gracias a los avances técnicos) no aprovechara este hecho para emplear la naturaleza en su *naturalidad*, en todo su esplendor, en vez de acudir una y otra vez a referencias de interiores o a fondos pintados de jardines. El retrato parece entonces rozar lo absurdo de la representación: en los ejemplos ya citados se percibe esta suerte de teatro de lo absurdo, pero que, a su vez, le da un toque de originalidad y atractivo.

Tal era la calidad de estos fotógrafos que resultaba muy difícil saber si la imagen, una vez recortada, estaba tomada realmente en un interior. Pero quizás este modelo sea una suerte de transición hacia nuevas formas y nuevos lenguajes artístico-visuales. Poco a poco se irá pasando de esa ideación de la Naturaleza a la propia naturaleza en sí, como se puede observar entre el *Home sentado coas pernas cruzadas* (Sig. P-46) y el *Home no xardín* (Sig. P-49). De un retrato a otro, Maximino ha dado un paso crucial: la eliminación de esos fondos pintados que imitaban la naturaleza. No obstante, Reboredo tampoco abandona definitivamente el empleo de dichos fondos. Aunque estos ya no busquen la representación de un paisaje, el estampado nos hace recordar las paredes de las casas antiguas con esos papeles pintados. Ejemplo de este último estarían los numerosos retratos de militares que, como si de un álbum de celebridades se tratara, van pasando ante nuestra mirada unos tras otros. Pero, además, sorprende un elemento en estos negativos: la duplicidad de la imagen en un mismo vidrio. Unas veces el mismo modelo es representado en distintas poses, mientras que en otras, dos modelos diferentes aparecen en un único negativo, recordando de nuevo la idea de Disdéri de aprovechar un mismo negativo para realizar varios retratos.

Pero volviendo a los fondos estampados, algo muy novedoso se percibe en la imagen: se anula ya, por fin, ese intento de fijar una perspectiva renacentista, esa ventana hacia la profundidad de una naturaleza imaginada. Ahora, con los fondos estampados y con los fondos neutros, se anula esa tridimensionalidad, trayendo inexorablemente el modelo hacia nosotros. De esta forma, la silueta del retratado se perfila sobre la superficie, alterando el movimiento natural de la propia profundidad: en vez de ir hacia atrás, viene hacia nosotros; el cono de la perspectiva se ha invertido.

Además, para dar variedad, el fotógrafo cambia en ocasiones el lugar desde donde toma la imagen. Frente al estatismo de los modelos y del propio escenario en el que se sitúan, la figura del fotógrafo aparece como un elemento dinámico dentro de ese escenario. Por ello, frente a la frontalidad de algunos retratos como el de *Tres militares* (Sig. P-89), aparecen otros como el *Home con zapatos bicolor* (Sig. P-28) que, inevitablemente, rompen con la repetición de un mismo tipo de representación. Al cambiar el ángulo se modifica el efecto producido en el espectador. De igual manera, en *Domínguez, soldado do Rexemento 54* (Sig. P-103) se rompe de nuevo con la costumbre del estampado introduciendo el fondo neutro y blanco, pero cuyo efecto en el espectador es muy similar. La naturalidad del fondo con algunos pliegues revela, no sólo la precariedad del trabajo del fotógrafo ambulante, sino también su espontaneidad y su sencillez a la hora de trabajar. Dicho dinamismo se puede intuir, también, en uno de sus autorretratos (Sig. 70) en el que, como si de una fotografía tomada por sorpresa se tratara, vemos el papel tanto del modelo como del director de esta pieza teatral.

En definitiva, observando todos estos retratos, podemos dividirlos, a primera vista, en dos grandes bloques: los de interior y los de exterior. Sin embargo, ante tal evidencia, uno se encuentra con que, a pesar de que se entienda por retrato de estudio una imagen tomada en un interior desde que se normalizaron los realizados en los estudios de Disdéri o Mayer & Pierson, convirtiéndose en modelo para los demás, aquellos tomados por fotógrafos rurales como Reboredo acaban por dar a luz a una nueva tipología y a nuevos lenguajes dentro de este género.

De esta forma, poco a poco, estos fondos se naturalizan; las imágenes pasan, en cierto modo, de ser ficciones de un yo a convertirse en documento de uno mismo. Se pasa, en definitiva, de definir identidades a través de la ficción a documentarlas en su naturalidad. La diferencia entre los retratos fotográficos tomados en los estudios parisinos de mediados del siglo XIX y los de Reboredo, es que las de éste último presentan una escenografía depurada, sencilla, natural y, como no, sincera. Pero además, Reboredo mantiene un diálogo más directo con sus modelos, una cierta complicidad que, en cierto modo, se transmite y traspasa a la imagen final. Sus retratos aparecen rodeados de un aire denso; sus imágenes tienen peso y por lo tanto apesadumbran a



Maximino Reboredo, *Parella de anciáns*, c. 1890-1899.

un espectador que se inquieta cuando las observa. En realidad se puede decir que estas identidades duplicadas tienen presencia.

Por ello, los retratos de Reboredo documentan a la perfección la atmósfera del momento, la densidad de la esencia del modelo. Sus cuerpos no son volátiles sino todo lo contrario, están ahí, hablan con nosotros, mantienen un discurso reflexivo ante nuestra mirada e incluso nos interpelan misteriosamente dejándonos sin palabras.



Maximino Reboredo, Domínguez, *soldado do Rexemento 54*, c. 1890-1899.